sente qualsiasi motivo di cinismo. In Spadari, anzi, si avverte costantemente una trepidazione, un accento emotivo, una partecipazione. In altre parole gli uomini e le donne che si muovono nella luce spettrale del neon, le case fantomatiche avvolte nella nebbia, l'incerto e squallido paesaggio della periferia sfuggono agli schemi fatalistici che dominano spesso la pittura urbana.

Questa prima « personale » rivela dunque il costituirsi di una fisionomia artistica autentica, che avrà senza dubbio uno sviluppo fruttuoso. Il fatto che Spadari abbia scartato fin dall'inizio le soluzioni di comodo e di conformismo è una garanzia in più.

MARIO DE MICHELI

Gian Giacomo Spadari è nato a S. Marino il 4 aprile 1938.

Nel 1946 si è trasferito a Roma e qui ha frequentato i corsi liberi di Guttuso, Fazzini e Corpora.

Ha partecipato alle seguenti Mostre:

Rassegna d'Arti figurative di Roma e del Lazio nel 1959

Premio di Pittura Cinecittà - 1959 - Roma

Mostra Nazionale di Pittura « A. Modigliani » - 1960 - Livorno

Mostra Nazionale di Pittura « Città di Cecina » - 1961 - Cecina.

Vive e lavora a Milano.

GALLERIA D'ARTE SPOTORNO

VIA DELLA MOSCOVA 40 . TELEFONO 666.520

Orario

11 - 13 - 16,30 - 20 Festivi 17 - 20

ESPERIA - MILANO

GALLERIA D'ARTE SPOTORNO

Gian Giacomo

SPADARI

INAUGURAZIONE 9 DICEMBRE 1961, ORE 17,30

La Mostra resterà aperta fino al 5 Gennaio 1962

Spadari è un giovane pittore romano che si è trasferito e lavora a Milano ormai da un anno. La « città del Nord » ha influito su di lui, come su di lui hanno influito le ricerche e le esperienze di alcuni artisti milanesi dell'ultima generazione figurativa. Non è quindi difficile cogliere nei suoi quadri gli elementi d'incontro della sua precedente visione, una visione dove giuocano suggestioni che vanno da Vespignani e Attardi sino a Sughi, con i modi del suo recente tirocinio, modi che si riallacciano a certi risultati di Ferroni, Banchieri, Cappelli e Martinelli.

Spadari tuttavia ha rifuso questi elementi e li ha portati ad una preoccupazione propria, che è poi l'istanza più viva dell'arte contemporanea: superare l'oggetto restando fedeli al suo significato, alla sua sostanza. Questo problema egli lo sente con particolare acutezza, persino con una punta di esasperazione: si guardino le sue tele di sterpi e di rifiuti, dove la dilatazione di un frammento veristico tende ad assumere un volto cosmico.

Nel far ciò Spadari dimostra anche di possedere una notevole padronanza dei mezzi espressivi e una libera capacità d'impiego di tutti quei procedimenti che in questi ultimi anni hanno interessato un largo settore sperimentale della pittura. Egli cioè possiede con sicurezza l'intuizione del proprio mestiere, il che gli consente di spingere l'enunciazione delle sue immagini a un estremo confine di sensibilità e di rischio insieme.

La tematica su cui Spadari appoggia le ragioni della sua scelta è quella della città: una tematica desolata e patetica, con motivi di solitudine e di angoscia, da cui però è as-

Gian Giacomo Spadari

"Il Giorno"
2 gennaio 1962

LE MOSTRE

di MARCO VALSECCHI

Spadari

PRESENTATO da Mario De Micheli, alla Galleria Spotorno espone un giovanissimo pittore, Gian Giacomo Spadari, formatosi a Roma vicino a Guttuso, e ora da poco trasferitosi a Milano. La mostra indica chiaramente le sue preferenze: cioè la periferia urbana industriale; e difatti si riallaccia ai pittori milanesi che da anni svolgono questo genere, da Banchieri a Ferroni: terrapieni, prati squallidi, muri di fabbriche, sterpi e fili spinati. Un panorama desolato, persino troppo visto dalla letteratura, dal cinema e dalla pittura.

Forse agisce in lui il desiderio di lavorare su una realtà concreta; e dico forse, anche se sono disposto a fargli credito di una sincerità d'ispirazione, in quanto i punti di contatto con i colleghi di lui più anziani (e si risale fino al tempo lontano del Portonaccio di Vespignani) sono fin troppo scoperti, e deve provare che non siano scelte di maniera. Alla sua età, poco più che ventenne, è persino inevitabile; anche quell'acerbità di risultati un po' esteriori e pittoricamente manipolati. Il punto di partenza c'è; ne attendiamo gli sviluppi; e non abbia fretta. Non si tratta di recuperare delle figure, ma delle immagini, cioè qualcosa di più profondo e arrischiato.

SPADARI GIAN GIACOMO è nato nella Rep. di S. Marino nel 1938. Ha studiato a Roma; nel 1961 si trasferisce a Milano, dove vive e lavora. Ha tenuto una mostra personale nel 1961 a Milano, alla galleria « Spotorno » presentato da M. De Micheli.

Ha partecipato a varie mostre nazionali e rassegne, tra le quali:

1960 Premio di pittura « A. Modigliani », Livorno.

1962 VII Premio « Castello Svevo », Termoli.
Mostra nazionale « Sicilia-Industria », Palermo.
XVIII Rassegna di pittura « Premio Avezzano ».
VIII Premio del disegno « Diomira », Milano.

1963 Mostra nazionale del premio « Ramazzotti », Milano.
V Premio « A. Cabiati », Vado Ligure.
XIX Premio Avezzano « Nuove Istanze Figurative », Avezzano.
Premio del disegno « Galleria delle Ore », Milano.

1964 III Premio nazionale « Città di Cecina », Cecina.
« Le nuove ricerche della figurazione », Lucca.
« Premio San Fedele per giovani pittori », Milano.

Inoltre è stato premiato nelle seguenti mostre:
XVI Premio « Lavoro e lavoratori nell'arte », Suzzara, 1963.
« Premio S. Fedele », Milano, 1963.
Mostra nazionale « L'arte contro la mafia », Palermo, 1964.
VI Premio di pittura « Sant'Ilario D'Enza », 1964.
XVIII Mostra nazionale « F. P. Michetti », Francavilla a Mare, 1964.
I Mostra del disegno satirico-politico « Scalarini », Reggio Emilia, 1964.

ERREPI - STUDIO D'ARTE DIRETTO DA ANTONINO RANDAZZO

DAL 14 AL 28 GENNAIO 1965

PIAZZA DEI TRIBUNALI 5 - BOLOGNA - TELEFONO 233.408

errepi

studio d'arte
diretto
da
antonino randazzo
piazza
dei
tribunali 5
bologna

Gian Giacomo

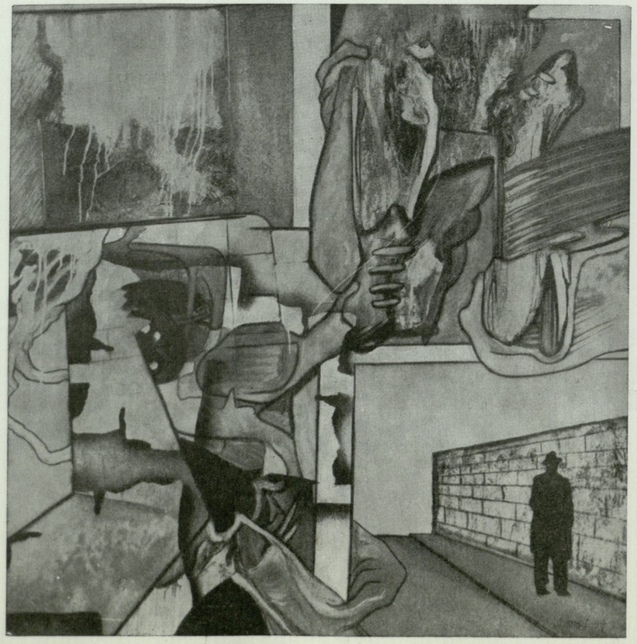
spadari

Si dànno tre possibilità: avere qualche cosa da dire, e non riuscire a dirla in modo adeguato; essere in grado di dire qualche cosa in modo adeguato, ma non avere niente da dire; avere qualche cosa da dire e dirla in modo adeguato. Quest'ultima possibilità può essere legittimamente estesa a comprendere l'onesto, consapevole tentativo di chi, avendo qualche cosa da dire, dimostri d'impegnarsi a dirla in modo adeguato (magari rinunciando all'abile, conveniente finzione di dire qualche cosa che in realtà non avrebbe da dire); e se ancora il risultato di questo tentativo non appaia completo, ugualmente si diano fondate speranze che possa diventarlo un giorno (o almeno valga di esempio ad altri che prima o dopo lo attuino a pieno).

Fra queste tre possibilità si muove la vicenda dell'arte di casa nostra dalla fine della guerra a oggi: **engagement** morale, propriamente ideologico o addirittura politico, nei modi di ormai inaccettabili posizioni linguistiche; spermentalismo qualitativo e formalistico che traduce in testi di assai ardua leggibilità una tensione fine a se stessa che, a lungo andare, diventa pura retorica; strenua ansia verso una linea espressiva di emozioni, di sentimenti e di idee che possa raggiungere una funzionalità, una DIGNITA' non meramente esornative nel contesto della società cui è sostanzialmente rivolta.

Molte crisi di coscienza di esponenti della nostra prima generazione artistica (si pensi a Mafai, a Guidi), molte « trahison des clerc » della seconda e della terza generazione (si pensi soltanto a quella, straordinariamente drammatica e, a guardar bene, positiva di un pittore autentico e dotato come Giuseppe Zigaina), molta ambiguità e confusione e disperazione della generazione più giovane sono state e sono originate da questa situazione di fatto che dilacera la già precaria unità della prospettiva artistica attuale.

PER UN PAESAGGIO



Al neonaturalismo di Morlotti e Mandelli, al « BACONISMO » di Sughi e di tutta la nuova figurazione s'è contrapposta a un certo punto la non del tutto ingiustificata ripresa di alcune vecchie formule dadaiste (e dal READY-MADE s'è passati all'arte cinetica), s'è contrapposta la forse opinabile, ma non inutile, « invenzione » del gestaltismo, s'è contrapposto il rischio di un'incogrua attenzione alla transoceanica POP-ART: tutto per andare oltre le diverse fioriture e i polimorfici frutti della stagione dell'astrattismo e dell'informale.

Altri giovani ancora hanno voluto ripetere strutture linguistiche e moduli compositivi dalle esperienze del primo futurismo, e non soltanto di quello nostrano, e del surrealismo tradizionale: con altro animo, ben inteso, con altre intenzioni e altri risultati.

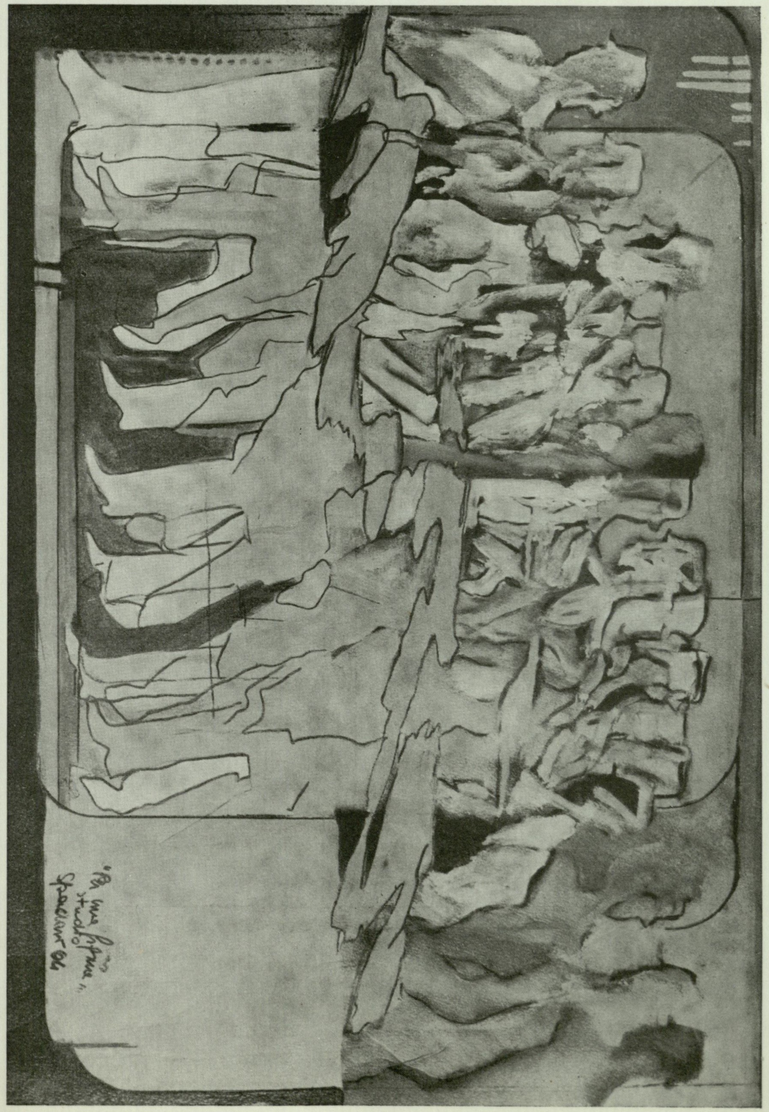
Gian Giacomo Spadari, formatosi in un primo momento a Roma negli ambienti culturali della sinistra marxista, milanese di più autonome e mature ricerche, è fra questi giovani.

« Un atteggiamento morale che fu del neorealismo, risolto nei modi linguistici dell'avanguardia storica »: definisce egli stesso la propria posizione pittorica. A una così chiara e decisa autocoscienza si vorrebbe suggerire il sospetto — un sospetto che in verità nasce da una opinione positiva sul suo lavoro, ed è una testimonianza di stima e di fiducia nella qualità della sua vocazione poetica — che quell'atteggiamento **« neorealista »** è sempre passibile di una dilatazione verso l'area di un realismo assai più libero ed ampio, a una superiore semplificazione iconografica di una tensione alla verità nelle tormentate e dispersive apparenze della realtà stessa; il sospetto, ancora, di una elaborazione della grammatica e della sintassi dell'**« avanguardia storica »** in un linguaggio pienamente autonomo nella sua intelleggibilità.

Questi sospetti, queste speranze, sono largamente giustificati dallo svolgimento dell'opera sua quale si presenta nelle esemplificazioni di questa mostra. Il passaggio da una fase di racconto generico dei fatti e degli umori di un indistinto agglomerato umano, cui assisteva un indefinito testimonio emblematico, alla successiva fase in cui quel testimonio viene enucleato dal magma e diventa poco a poco protagonista della vicenda — e più acuto, più sensibile e risentito è lo strazio di un singolo nucleo organico che tende a farsi nella prigione delle strutture tecniche e **« civili »,** vagheggiante spazi veri, paesaggi vitali, descritti con un pudore fortemente venato d'ironia, persino di sarcasmo, secondo impaginazioni sempre più liberamente inventate da una memoria di **mass-media,** nella conquista di una dimensione veramente nuova —: questo passaggio, questo percorso sorretto da una giovanile ma non arbitraria ambizione al **« far grande »** (si vedano al proposito gli studi, le prove per la gigantesca composizione IN PROGRESS DE AMERICA), e le loro profonde ragioni, sono la conferma attuale della possibilità che Gian Giacomo Spadari ha di dire in modo adeguato le giuste e vere cose che ha da dire.

Luciano Budigna

PER UN PERSONAGGIO



GIAN GIACOMO SPADARI

pittore

RIDOTTO DELLA
GALLERIA GIAN FERRARI
MILANO, VIA GESÙ 19

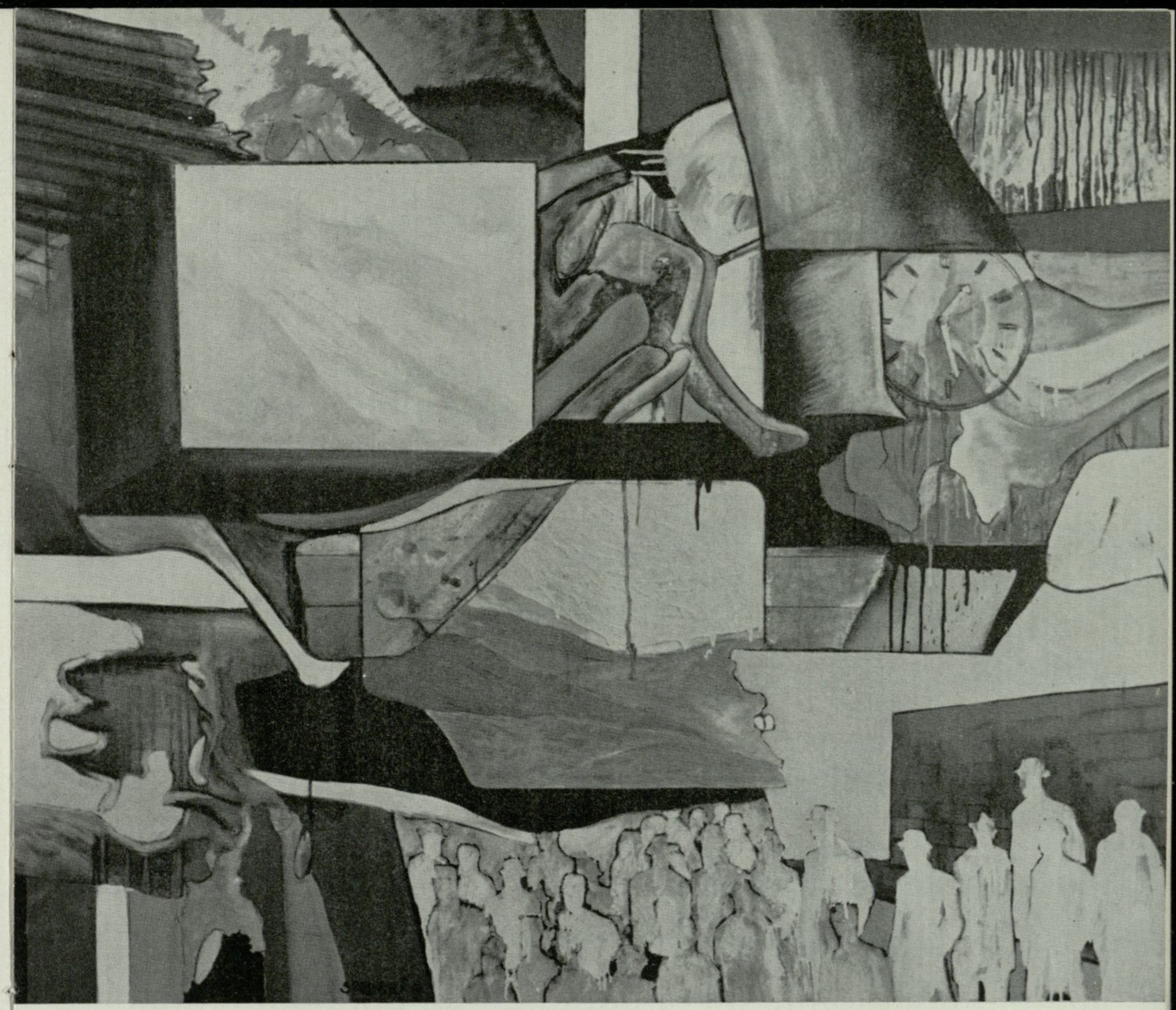
GIAN GIACOMO SPADARI

pittore

dal 4 al 17 febbraio 1965

RIDOTTO DELLA
GALLERIA GIAN FERRARI
MILANO VIA GESÙ 19 TELEF. 70.52.50

Dalle 11 alle 12,30 e dalle 17 alle 19,30. Alla domenica la Galleria rimane chiusa



" Tra cronaca e storia „ 120x100

Le figurazioni di Spadari sono sempre risolte in senso drammatico. Non parlo soltanto del particolare tipo di emozione suscitata in chi guarda da uno di questi quadri. Certo, i quadri di Spadari ci danno fin dalla prima vista una sensazione di drammaticità molto intensa. Ma vorrei cercare di esaminare più da vicino la struttura di queste immagini per dimostrare come quella drammaticità non sia soltanto il risultato di certi temi o di un certo tono del racconto.

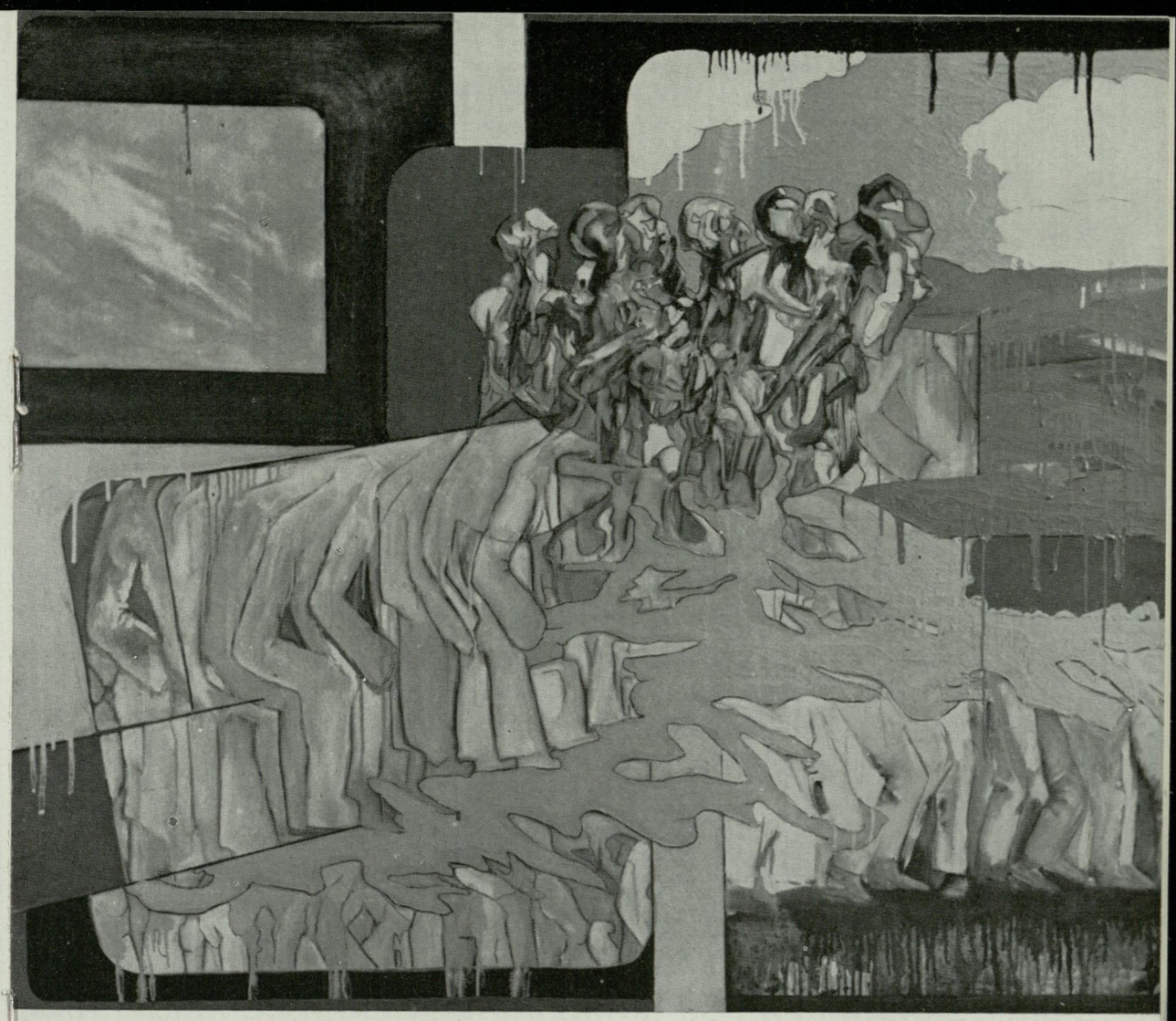
Dobbiamo constatare per prima cosa che l'immagine è costituita secondo uno schema complesso. Alcuni elementi della figurazione sono a loro volta complessi, altri invece sono estremamente semplici (basta rilevare la differenza che c'è tra certi elementari profili di figura e certi organismi in cui l'anatomia umana è intimamente deformata). Ma anche gli elementi più semplificati acquistano il loro valore proprio perchè sono inseriti con violenza in una struttura complessa.

Ogni elemento della figurazione è messo da Spadari in rapporto con il suo opposto. Potremmo quasi dire che non ci sono elementi « protagonisti » della figurazione, ma solo una serie di antagonismi. Indicazioni prospettiche devono alterarsi in un continuo ribaltamento di piani; profili umani schematici, anonimi, sono costretti a coesistere con organismi tormentati, profondamente incisi; paesaggi naturali cedono bruscamente di fronte a paesaggi quasi metafisici, o carichi di funzioni simboliche. Lo stesso, si può dire, è per la luce e il colore, che mutano continuamente di valore - dalla profondità alla superficie, dall'organico al meccanico.

Queste sommarie considerazioni, io credo, ci possono aiutare a risalire a quella che è l'autentica origine della drammaticità della pittura di Spadari. Non si tratta di portare l'attenzione su una struttura di carattere formale, o di ridurre ogni quadro in una serie di frammenti per una verifica stilistica: si tratta invece di rendersi conto del vero significato di queste immagini.

Ciò che Spadari si sforza di rappresentare nei suoi quadri è proprio la struttura drammatica della nostra realtà. Non è in base ad una allucinazione che le dimensioni del complesso e del contradditorio diventano le dimensioni stesse del suo racconto figurale. La sua vuol essere piuttosto una presa di coscienza. Spadari è tra quegli artisti per cui prendere coscienza di una realtà non vuol dire riassumerla o semplificarla nel valore ideale di una immagine che troppe volte si risolve in un luogo comune ideologico o formale.

Con un minimo sforzo noi possiamo ricostruire in queste figurazioni apparentemente dissestate non soltanto uno schema delle nostre visioni quotidiane, determinate da tutta una serie di sollecitazioni, ma anche uno schema delle nostre emozioni: anche di quelle appena abbozzate e subito disperse nel disordine, volontariamente dimenticate,



"Per un personaggio", 120x100

trasformate negli incubi lucidi e fragili che si mostrano in continue apparizioni quasi irrilevanti nella vita di ogni giorno, addirittura nelle abitudini di ogni individuo che fa parte di un gruppo, di una folla, di una massa (ed è significativo che nei quadri più recenti Spadari stia affrontando proprio il tema della ripetizione quasi meccanica di un'elementare figurazione umana — ridotta, si può dire, a semplice segno — in uno spazio svuotato e puramente « documentario »).

Emilio Tadini

Note biografiche

Spadari Gian Giacomo è nato nella Repubblica di San Marino nel 1938. Ha studiato a Roma; nel 1961 si trasferisce a Milano, dove vive e lavora. Ha tenuto una mostra personale nel 1961 a Milano, alla galleria « Spotorno » presentato da M. De Micheli, e nel 1965 a Bologna, presso lo « Studio d'Arte Errepi » presentato da Luciano Budigna.

Ha partecipato a varie mostre nazionali e rassegne, tra le quali:

1960 Premio di pittura « A. Modigliani », Livorno.

1962 VII Premio « Castello Svevo », Termoli.
Mostra nazionale « Sicilia-Industria », Palermo.
XVIII Rassegna di pittura « Premio Avezzano ».
VIII Premio del disegno « Diomira », Milano.

1963 Mostra nazionale del premio « Ramazzotti », Milano.
V Premio « A. Cabiati », Vado Ligure.
XIX Premio Avezzano « Nuove Istanze Figurative », Avezzano.
Premio del disegno « Galleria delle Ore », Milano.

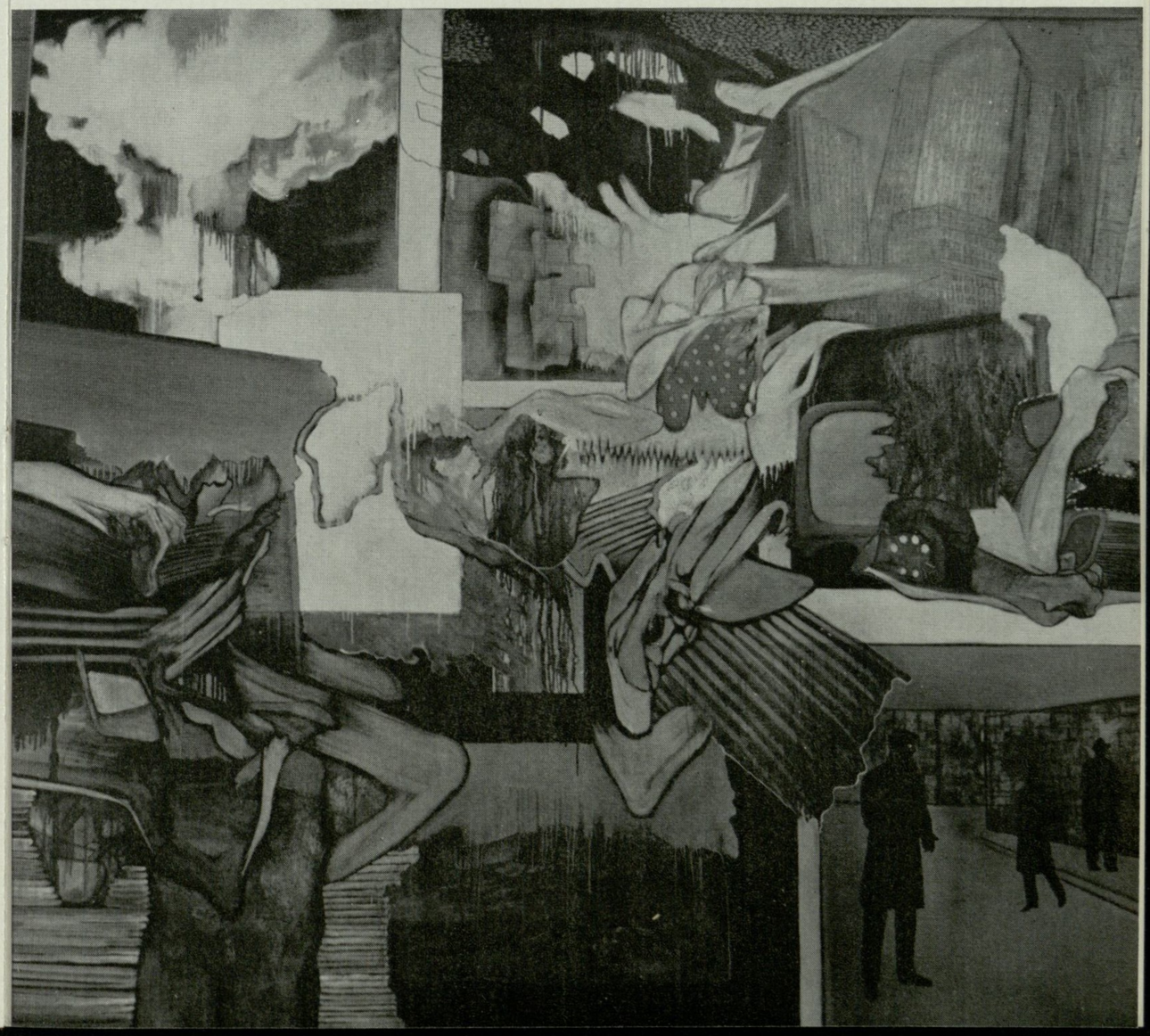
1964 III Premio nazionale « Città di Cecina », Cecina.
« Le nuove ricerche della figurazione », Lucca.
« Premio San Fedele per giovani pittori », Milano.

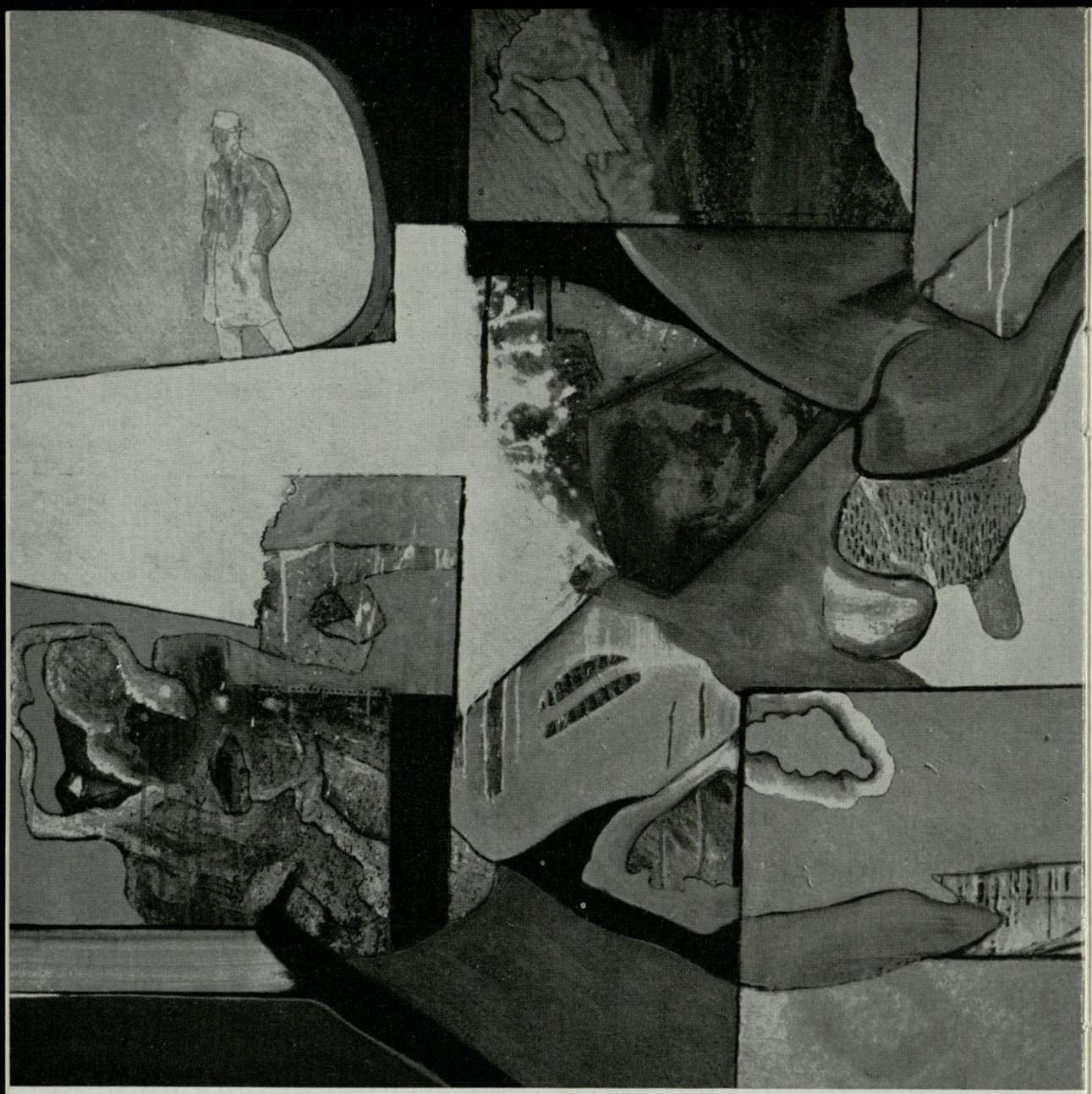
1965 Premio del Disegno « Galleria delle Ore », Milano.

Inoltre è stato premiato nelle seguenti mostre:

XVI Premio « Lavoro e lavoratori nell'arte », Suzzara, 1963.
« Premio S. Fedele », Milano, 1963.
Mostra nazionale « L'arte contro la mafia », Palermo, 1964.
VI Premio di pittura « Sant'Ilario d'Enza », 1964.
XVIII Mostra nazionale « F. P. Michetti », Francavilla a Mare, 1964.
I Mostra del disegno satirico-politico « Scalarini », Reggio Emilia, 1964.

" Storia senza eroe ,, 200x180





"Storia in due tempi", 100x100

Gian Giacomo Spadari

"L'Unità", 20 febbraio 1965

Milano: Spadari alla Galleria Gian Ferrari

Alla Galleria Gian Ferrari, in via Gesù 19, espone Gian Giacomo Spadari, un giovane artista che da Roma, nel '61, si è trasferito a Milano. Le preoccupazioni di Spadari non sono poche. Egli si pone parecchi problemi con la sua pittura. E in realtà i problemi ci sono, non sono soltanto immaginari.

Le ricerche figurative per esprimere la complessità della vita moderna hanno caratterizzato la fisionomia di molta parte delle avanguardie. Spesso però si è trattato di ricerche unilaterali, svolte in senso unico.

L'espressionismo forzava i termini del suo discorso verso l'esaltazione psicologica soggettiva, il cubismo tentava una statica ricostituzione strutturale del mondo oggettivo; il futurismo tendeva a cogliere quasi cinematicamente le componenti simultanee di un avvenimento... L'esigenza d'oggi, almeno per molti giovani artisti, è quella invece di riuscire a crearsi un linguaggio capace di stringere in una sola immagine la mutevole, sottile, capziosa e contraddittoria molteplicità delle componenti che costituiscono il tessuto sostanziale della nostra storia, o delle nostre storie: interno-esterno, fatto-emozione, avvenimento-giudizio, cronaca-visione, singolo-pluralità.

E' per questo motivo che, a proposito dell'arte di alcuni giovani, di cui il compianto Romagnoni è stato senza dubbio l'elemento di punta, s'è voluto parlare di fenomenologia. Il lavoro di Spadari si è sviluppato in tale clima e in tale direzione. Oggi egli è impegnato, con la sua pittura, la quale si giova di ogni trasposizione e traslato che le sono stati messi a disposizione da tutte le tendenze di questi ultimi anni, dal realismo all'informale, dal neo-dada alla pop-art, a trovare il rapporto tra cose, avvenimenti, idee, personaggi così come si determinano nella nostra condizione attuale.

Le preoccupazioni di Spadari non sono poche. Come si dice, egli mette molta carne sul fuoco. Ma egli possiede anche una tensione morale, una volontà di intervento, una passione che gli consentono di affrontare le difficoltà che si è scelto.

La sua non è certo una poetica « neutrale ». E questo mi sembra già un merito. Ma a ciò, Spadari unisce una sensibilità pittorica che addolcisce talune rigidità programmatiche della poetica, e il quadro, senza dubbio, ne guadagna in scioltezza e freschezza. Allora anche le fratture dell'immagine multipla si fondono e l'opera acquista una sua unità. Allora i frammenti di una cronaca, trovano il senso di una storia, di un dramma umano-sociale. Il pittore è presentato dal critico Emilio Tadini.

m. d. m.

"Il Giorno", 21 febbraio 1965

Pier Giacomo Spadari

Spadari

UNO dei motivi della «nuova figurazione» è il racconto di un episodio di cronaca sul ritmo veloce della memoria, che non descrive un fatto ma accumula con emozione, significativamente, figure e simboli, scorci di ambiente e tracce allusive. E' un procedimento a magma, come se dell'evento che lo interessa il pittore cerchi i personaggi immersi nella fitta rete delle relazioni circostanti. E' un discorso interessante nella misura con cui riesce ad afferrare la mutevole, complessa e sfuggente realtà; ma che può diventare più intricato col gravarlo di allusioni e di sfondi ideologici. Non che mi faccia paura il pittore che pensa in dimensione sociale. Vorrei solo che non si ripetesse l'illusione neo-realista del valore poetico rinchiuso esclusivamente nella tematica di una classe sociale.

Gian Giacomo Spadari, che espone da Gianferrari, è attirato da questa prospettiva di racconto, come lo fu a suo tempo Romagnoni e lo sono tuttora Ceretti e Vaglieri. Conosce i pericoli retorici di una simile operazione e le facilonerie del mestiere. Per quel che si vede qui alla sua mostra, è un giovane pittore da tenere d'occhio.

Marco Valsecchi

Gian Giacomo

Spadari

Vedi in Fernando De Filippi

il catalogo della galleria "Nuova Milano"

Milano, 15 febbraio 1966

Presentazione di Giorgio Kaisserlian

intitolata "Nuova situazione milanese"

Piacerebbe Spedirci

NUOVA PAGINA

STAMPE

Critico Silvio Branzi
VENEZIA
San Stae 1958

POSTE VARESE ORDINARIE 16-4-966

Numero unico / aprile 1966
Stampa: Tipografia Manfredi / via Sacco, 14 / Varese
Editore: Giampaolo Swich / via Robbioni, 8 / Varese

Dal 14/4 al 10/5 / 1966
Vi invitiamo il giorno 14 alle ore 21
all'inaugurazione della mostra di:

GIANGIACOMO SPADARI

GIANGIACOMO SPADARI
Nato a S. Marino nel 1938.
Studia a Roma e si trasferisce a Milano nel 1961.

Hanno scritto di lui:
Carlo Barbieri - Leonardo Borgese
Luciano Budigna - Eligio Cesana
Raffaele De Grada - Antonio Del Guercio
Mario De Micheli - Giorgio Di Genova
Giorgio Kaisserlian - Mario Lepore
Enotrio Mastrolonardo - Carlo Munari
Aurelio Natali - Franco Solmi - Mario Spinella
Emilio Tadini - Marco Valsecchi

Mostre personali:
Galleria Spotorno, Milano 1961
Galleria Errepì, Bologna 1965
Galleria Gianferrari, Milano 1965
Galleria Bigoni, Ferrara 1965

Mostre collettive:
Le Nuove Ricerche Figurative, Lucca 1964
La Domanda e l'Offerta, Galleria Pagani, Milano 1965
Arts 1965, Palazzo della Ragione, Mantova 1965
Prospettive 1, Galleria Due Mondi, Roma 1965
Nuova Situazione Milanese
Galleria « Nuova Milano », Milano 1966

Partecipa a varie mostre e premi nazionali
ottenendo tra l'altro alcuni premi a:
XVI Premio « Lavoro e Lavoratori nell'Arte », Suzzara 1963
Premio acquisto del Comune di Milano al Premio S. Fedele, Milano 1963-65
Mostra Nazionale contro la Mafia, Palermo 1964
XVIII Mostra Nazionale « F. P. Michetti », Francavilla a Mare 1964

« DESCRIVERE LE COSE IN MODO
DA POTERLE TRASFORMARE ».
B. Brecht

Una costante « formale » del mio lavoro
è la rottura continua di elementi che tendono
a ricostituirsi: tale operazione nel mio caso
non può assolutamente essere trascurata
perchè comporta una serie di sollecitazioni
e significati ideologici, che vanno
al di là delle comuni volgarizzazioni
che una parte della critica crede di trovare
in pittori cosidetti impegnati,
che forse sono solo protestatari.
Il quadro non è unitario nel senso
che comunemente viene dato a questo termine:
vale a dire non ha un solo punto focale
cui si debba rivolgere il primo sguardo
nell'iniziare la lettura. Mi si attribuiva
superficialmente una stretta parentela
con Romagnoni; come non vedere che nell'opera
dello scomparso artista esisteva ancora
una dislocazione dell'immagine in senso
« tradizionale » per cui l'impiego della fotografia
con le sue ombre e luci acquisiva un senso plastico
che poneva, come verità, il primo piano
lo spazio medio e l'infinito? Non esistevano
più spazi e più tempi al di là del punto focale
d'immagine prioritario (primo piano),
ma esisteva una « relazione fenomenica »
tra i vari elementi scaglionati
lungo un'unica asse prospettica.
Questa premessa è importante in quanto
mi permette di aggiungere che il mio lavoro
non è solo teso alla rottura delle forme
dell'unità stilistica del quadro, ma tende
a superare il dato iniziale e quindi a creare
una specie di « supercomposizione »
nuovamente unitaria.
Se è ricostruzione, su quali basi ciò avviene?
Si vedrà che il quadro è formato da elementi
di varia provenienza ideologica-culturale
e stilistica, tipici della realtà contemporanea:
elementi compositi di diversa estrazione
culturale tendenti a modificare in senso dinamico,
cioè in una alternanza-scontro di spazi e tempi,
gli elementi inizialmente desunti da una
casualità quotidiana.
Si noterà a questo punto che il quadro
non ha più bisogno di una lettura
come comunemente viene compiuta: il dipinto
diventa un « tavolo di discussione »
dove non interessa più stabilire se l'opera
è « bella o brutta », « valida o non valida »
ma interessa che al di là del quadro si continui
a discutere sui vari elementi della realtà che in esso
confluiscono: non si tratta di accettare o meno,
ma di chiarire insieme, di ritrovare trasformate
le ipotesi di lavoro, per nulla definitive di una realtà
simultanea che il pittore propone.
Un critico ha scritto in senso negativo
che alcune mie soluzioni sono precostituite
e che è difficile avvertire in esse la presenza
di un fondo dilacerante. Quale opera non è
essenzialmente « progettata »? Anche la pittura
informale che molto concedeva al caso
e all'automatismo era precostituita.
Oggi è « morte avvenuta » si può « creare »
una casistica sul metodo e sugli stimoli
degli artisti informali, quasi un dizionario:
la macchia, lo sgocciolamento, il gesto largo
della pennellessa, il grumo, la « combine »
di sostanze materiche ecc. stanno a dimostrare
che anche la pittura « autre » si fondava
su assunti aprioristici. Del resto non mi si dirà
che oggi dipingere fiori appassiti, teschi sulle sedie,
polli in vetrina, stracci o barattoli davanti
a finestre spalancate, paludi con uccelli colpiti
nel volo in un cielo grigio, vuol dire fare opera
precostituita e dilacerante.

Spadari Giangiacomo
marzo 1966

SEDE DELLE MOSTRE:
Varese / Via Robbioni, 8 - Telefono 22396

Collaboratori:
Giorgio Cottini, Giancarlo Fabi,
Marcello Morandini, Gottardo Ortelli, Franco Ravedone,
Giampaolo Swich, Sandro Uboldi.

In permanenza opere di:
Alviani
Ambrosini
Apollonio
Cassani
Cassinari
De Filippi
Fabi
Morandini
Ortelli
Ravedone
Spadari
Tavernari
Uboldi

LIBRERIA / SWICH GIAMPAOLO
Varese / Via Robbioni 8
Telefono / 22396

ULTIME NOVITÀ LIBRARIE:

NOTIZIARIO

ROMA

Alla Galleria Il Fante di Spade dal 19/2 al 3/3 ha esposto una serie di disegni Pablo Picasso. Sempre alla Galleria Il Fante di Spade dal 5/3 al 21/3 ha tenuto una mostra personale Ennio Calabria presentato da Dario Micacchi.

MILANO

Alla Galleria Toninelli in Via S. Andrea 8, dalla metà di marzo « La figura » con opere di Bacon, De Chirico, Dubuffet, Giacometti e Guttuso.
Seguirà una personale di Guccione.

Alla Galleria Cadario, Via della Spiga 7, dal 15/3 al 14/4 Silvio Pasotti espone delle ripetizioni di una stessa sagoma-contenitore in alluminio, divise in due serie di cinque elementi per ciascun tema.
Dal 15/4 personale di Darena.
Dal 15/5 personale di Ciuti.
Dal 15/6 personale di Knowles.

Alla Galleria Agrifoglio, in Via Montenapoleone 21, dal 5 al 17/3 ha esposto Mino Ceretti.
Dal 30/3 al 12/4 mostra personale di Leidi presentato da De Micheli.

Alla Galleria del Naviglio, Via Manzoni 45, ha esposto dal 24/2 al 9/3 Soto presentato da Umbro Apollonio.
Attualmente espone Serge Poliakoff.

Alla Galleria del Naviglio 2, dal 10/3 al 23/3 ha esposto lo scultore Pasquale Santoro presentato da Nello Ponente. (Pasquale Santoro è invitato con un gruppo di opere alla XXXIII Biennale di Venezia 1966).
Attualmente espone Mimmo Rotella presentato da Guido Ballo.

Alla Vismara Arte Contemporanea, in Via Brera 30, dal 15/3 al 28/3 ha esposto Edmondo Cirillo presentato da Carlo Munari.
Dal 31/3 PH. Scope 64/66 di Davide Boriani.

Al Salone Annunciata, in Via Manzoni 46, dal 12/3 al 1/4 ha esposto Marzot presentato da Guido Ballo.
Nelle due salette della grafica 14 disegni di Morlotti.

Alla Galleria Pagani, dal 22/3 al Grattacielo, via Brera 10 espone Paolo Baratella.

Alla Galleria Vinciana, Via Gesù 6, dal 23/3 espone Piero Gauli.

Alla Galleria Stendhal, Via Gesù 5, dal 13/3 espone Somenborg.

Alla Galleria Milano, in marzo, in Via Spiga 46, ha esposto Titina Maselli.

Alla Galleria dell'Ariete, in Via S. Andrea 5, ha esposto l'inglese David Hochney.

GENOVA

Alla Galleria La Carabaga, in marzo, si è aperta una mostra del gruppo « Strutture di visione » del quale fanno parte Bargoni, Drei, Esposto, Galattfelder, Guerrieri, Lazzari, Sirello, Pesciò, Pace e Lorenzetti.
La collettiva è stata presentata da G. C. Argan, G. Beringeli, E. Garroni, C. Popovich.

Alla Galleria del Deposito, dal 25 febbraio, personale di Jesus Rafael Soto, sono esposte 12 opere 1952/1966.

FRANCOFORTE

Il 25 marzo si è inaugurata alla « Galleria d » una mostra europea di pop art e di op art, tale rassegna avrà la durata di tre mesi.
Per la sezione pop art sono presenti 39 artisti di cui due italiani: Eugenio Carmi e Piero Manzoni.
Per la sezione op art sono presenti 75 artisti di cui sette italiani: Getulio Alviani, Marina Apollonio, Antonio Calderara, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Marcello Morandini.

IL 14 APRILE SI INAUGURA ALLA « PERMANENTE » (Via F. Turati, 34) MILANO LA MOSTRA « RICERCA DI LINGUAGGIO 2 » di GIUSEPPE BECCA e FERDINANDO GRECO

« La saldatura fra le arti visuali e la quotidiana esperienza di vita è un dato di fatto, prova ne sia l'urgenza con cui i giovani artisti ci costringono alla meditazione su quelle realtà che ad altri livelli dell'esperienza ogni giorno accostiamo e quindi al loro recupero sul piano della fruizione estetica.
Questa direzione, intrapresa ormai da alcuni anni, va rivelandosi come una svolta decisiva, capace di coinvolgere la sensibilità di tutta una società e, nella misura in cui si afferma e si precisa, va perdendo quel carattere di arbitrarietà che al suo insorgere pareva possedere, per profilarsi sempre più come uno sviluppo naturale e necessario del discorso delle arti, il che non è altro se non l'indice del grado di assimilazione. Siamo alla presa di coscienza o, se si vuole, alla progressiva adesione della nostra sensibilità al complesso delle cose e dei fenomeni che più da vicino ci premono e ci determinano, gravidi di attualità e magari anche un po' blasfemi (almeno nel grado in cui può esserci difficile far rientrare anche questi temi nei confini che abbiamo assegnato alle cose dell'arte)... ».
« ...Becca e Greco... si sono messi semplicemente alla scuola delle cose e il loro primo gesto è stato quello di rilevare le concatenazioni sussistenti fra psicologia collettiva e prodotti di consumo analizzando in particolare le tipiche immagini della comunicazione di massa. Ebbero così modo di scoprire in che misura il mezzo di comunicazione poteva deformare la realtà comunicata, inserendola in una dimensione artificiale, atta unicamente a favorire il processo di assimilazione da parte del singolo-medio. Riproponendo appunto queste particolari dimensioni, questi climi automatici che le immagini potevano imporre e soprattutto cercando una loro definizione non attraverso la rappresentazione, ma mediante la loro contrapposizione diretta e violenta, essi venivano da una parte a restituire alla coscienza processi inconsci cui era soggetta, dall'altra a prospettare la possibilità di una finalizzazione di questi automatismi... »

dalla presentazione di Luigi Greco.

MARCATRE N. 19/20/21/22.
Notiziario di cultura contemporanea.

TEMI GENERALI
a cura di Eugenio Battisti

Cinema e Critica:
Micciché, Pasolini, Castello, Toti, Taviani, Lowel, Smith, Anderson, Sarris, Rogosin, Lihem, Olivova, Jires, Forman, Martin, Thirard, Jessua, Argentieri pag. 8
U.S.A. - Cinema a New York
Juditte Sarkany-Perret: intervista a Jonas Mekas, Harry Smith, Gregory Marcopoulus, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, Stan Brakhage 83
Go for Your money (MGM) 94
Mario Verdone / I Feks La fabbrica dell'attore eccentrico 100
Riccardo Richard / Rapporti interdividuali e film inchiesta 113
Tino Ranieri / La donna oggi nel film inchiesta 122
Alessandro Fersen, Nicola Chiaromonte, Giorgio Prosperi, Bruno Schacheri, Adriano Magli, Renzo Tian, Fabio Mauri, Ruggero Jacobbi, Luigi Squarzina, Romolo Valli, Gabriele Baldini, Paolo Milano, Alberto Arbasino, Pier Paolo Pasolini, Furio Colombo:
Teatro Oggi, funzione e linguaggio 129
Pagine da Lap Lip Vap Mamm Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea 183
Luigi Squarzina - Emilio Simonetti / pagine da « Emmeti » 188
Roland Barthes / Strip-Tease, Music-Hall, Il mondo del Gatch,
Adamov e il linguaggio 196
Roberto Lerici / Brigitte Bardot, un'ipotesi teatrale 205
Sandra Von Glassersfeld / Note sul Living Theatre 209

DISEGNO INDUSTRIALE
a cura di Gillo Dorfles
Redazione: F. Menna - P. Scheggi

Gui Bonsiepe / Rettorica Visivo - Verbale 217
Karl Mang / Il catalogo Thonet 233
John Willett / Arte, lettere e l'organizzazione delle idee 241

ARCHITETURA E URBANISTICA
a cura di Paolo Portoghesi e Vittorio Gregotti

Paolo Portoghesi / Progetto per il concorso del Teatro Comunale di Cagliari 260
Paolo Portoghesi / Progetto per la ricostruzione del Teatro « Paganini » di Parma 267
Maurizio Sacripanti / Progetto per il concorso del Teatro Comunale di Cagliari 270
Daniela Palazzoli / Il progetto di Alain Bourbonnais per un teatro polivalente 275
Eugenio Battisti / Progetto per una nuova città di Leonardo Ricci 280

ARTI VISIVE
a cura di Maurizio Calvesi

Maurizio Calvesi / Buona sera Maestro 286
Giulio Carlo Argan / Il valore critico dell'incisione di riproduzione 293
Eugenio Battisti, Maurizio Calvesi, Marcello e Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Luigi Salerno: Amore carnale e divino 298
Marisa Volpi, Ettore Colla 306
Vittorio Rubiu, Fioroni, Ceroli, Tacchi 312
Nanni Balestrini, Ceroli, la Scala 319
Giorgio De Marchis - Giuseppe Marchiori / Biennale di Parigi 320
Gli inviti alla Biennale 323

MUSICA
a cura di Vittorio Gelmetti e Diego Carpitella

Incontro con Stockhausen 327
Paolo Emilio Carapezza / Mundana Tragoedia 331

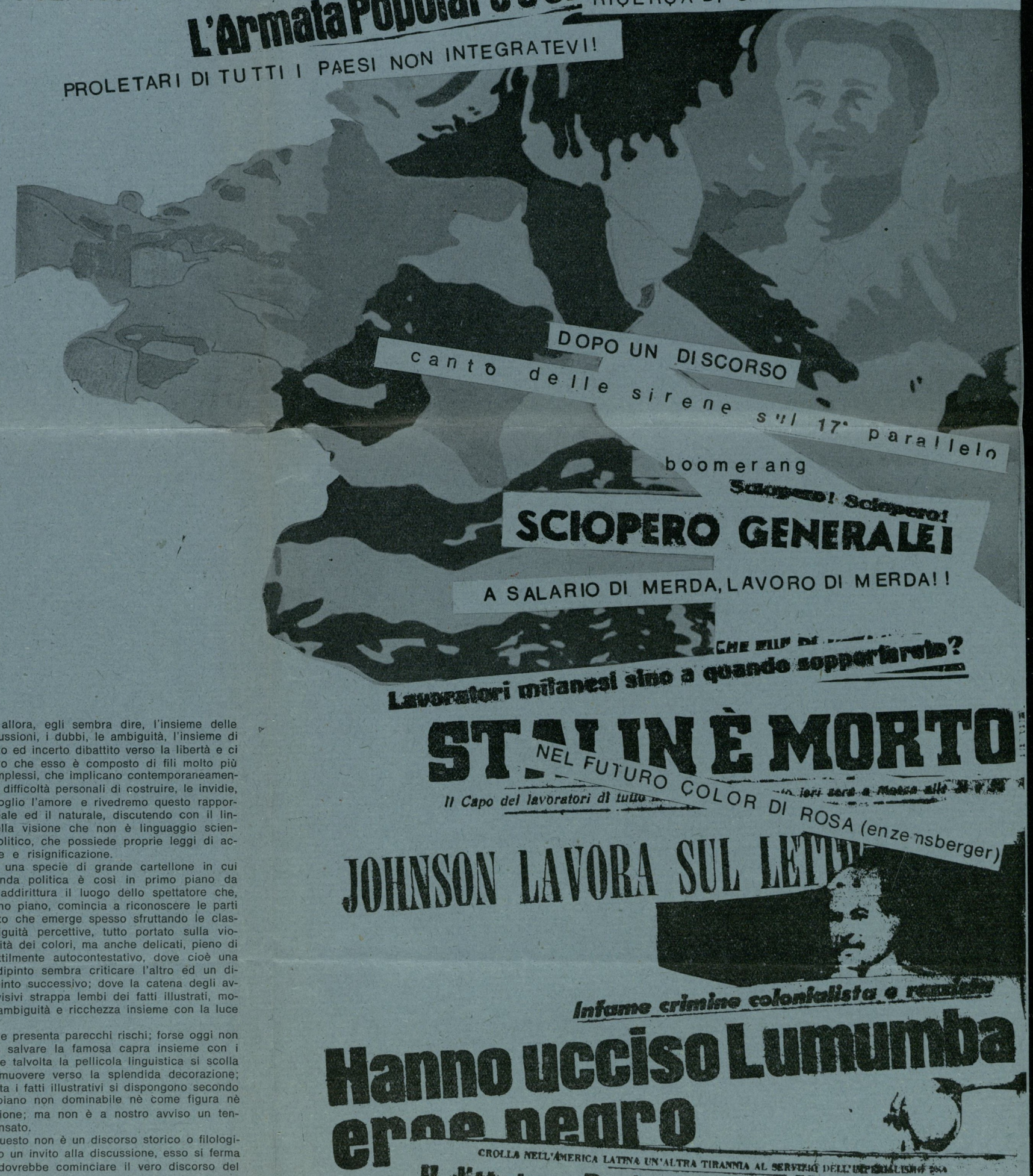
NOTIZIE

Rubina Giorgi / Cultura del simbolo in Italia Interventi di: Maria Corti, Mario Costanzo, Emilio Garroni 335
Hermann Broch / Misticismo storico e simbolo artistico 343
Antonio Pizzuto / Sinfonia 347
Jonathan William / Sharp Tools For Catullan Gardens 351
Costitutivismo del grafico in poesia 363
Carla Lonzi / Intervista a Luciano Fabro 375
Gene Swenson / Intervista a Roy Lichtenstein 380
Presentazioni 384
Riviste 387
Marcaestero 394
Sandra Von Glasersfeld / Discorso inglese 423
Enrico Baj / Parigi fon/2104 425

GIANGIACOMO SPADARI

LA CONTESTAZIONE AUTORIZZATA

DIECI IMMAGINI PER UN MANIFESTO POLITICO



Naturalmente si possono dare molte spiegazioni pratiche, teoriche, economiche, ecc., ecc. per giustificare la mostra di un pittore in una libreria. Oppure si potrebbe non darne alcuna: la libreria è un luogo pubblico, ha le proprie regolari licenze e permessi. Tuttavia nel caso di Spadari, un tipo che nonostante l'età giovane ha alle spalle una carriera di pittore precisa, qualche cosa si può dire: anzi forse si può partire da qui per parlare della sua pittura.

Poichè è chiaro, che nel suo caso, ciò che egli vuole è parlare e farsi capire, senza ridurre a schema una realtà che è molto complicata, ma senza rinunciare a fare anche un discorso di contenuti. Perciò, credo, si tratta di impostare una discussione non sulla, ma con la pittura, anche se il « vedere » (l'immagine visiva ed il suo linguaggio) pretende di essere nel suo caso non solo mezzo di comunicazione, ma materia di comunicazione essa stessa; anzi la novità e l'interesse consistono precisamente in questo: nel tentativo di una corrispondenza reale e non solo naturale tra materiale impiegato e strutture linguistiche con cui è organizzato. Proletariato, cultura, rivoluzione, anarchia e libertà, sono sì il materiale portante di un grande settore della cultura figurativa contemporanea, ma esse sono ormai cariche di una propria storia, hanno accumulato una propria tradizione, che è qualcosa appunto che bisogna tradire per procedere.

Perciò questa pittura di Spadari sembra muovere dal risignificare attraverso alla contestazione linguistica, alla critica della figura, un materiale consunto dalla retorica dell'immagine stessa, dalla sua pesante ipoteca di contenuto. Un materiale di immagini scelto deliberatamente come il più interessante, nonostante i suoi rigonfiamenti (anzi come l'unico possibile storicamente), che stabilisce un ponte verso una precisa zona dell'ideologia e della politica, ma che intende esaminare il patrimonio visivo di quella zona come qualcosa non solo da criticare e contestare, ma da liberare e far procedere. Sembra implicito cioè in questa pittura, un processo di ricostruzione, paziente, iniziale, fondato sul vischioso esistente, ma diretto magari in un modo che può sembrare ingenuamente ottimistico, verso l'individuazione di alcuni punti di coagulazione intorno ai quali ricondensare l'immagine stravolta dall'insieme delle proprie storie sbagliate.

Questo materiale implica subito due dimensioni specialmente impegnative per un pittore contemporaneo; il racconto e l'immagine figurativa riconoscibile. Qui mi pare, Spadari cerca di affrontare direttamente la difficoltà centrale di una pittura, che non voglia come programma rinunciare ai suoi aspetti di contenuto narrativo, in qualche modo sempre parenetici e quindi sempre estranei al problema linguistico, che è il contenuto centrale della pittura come disciplina. Tanto più in questo caso, dove questo contenuto è aggravato da dieci anni di risposta neorealistica ed insieme dalle difficoltà oggi di una dinamica rivoluzionaria anche sul piano politico.

Prendiamo allora, egli sembra dire, l'insieme delle nostre discussioni, i dubbi, le ambiguità, l'insieme di questo aspro ed incerto dibattito verso la libertà e ci accorgeremo che esso è composto di fili molto più sottili e complessi, che implicano contemporaneamente anche le difficoltà personali di costruire, le invidie, i vizi l'orgoglio l'amore e rivedremo questo rapporto tra il reale ed il naturale, discutendo con il linguaggio della visione che non è linguaggio scientifico nè politico, che possiede proprie leggi di accumulazione e risignificazione.

Ne esce una specie di grande cartellone in cui la propaganda politica è così in primo piano da trapassare addirittura il luogo dello spettatore che, dentro, piano piano, comincia a riconoscere le parti del racconto che emerge spesso sfruttando le classiche ambiguità percettive, tutto portato sulla violenta attualità dei colori, ma anche delicati, pieno di pieghe, sottilmente autocontestativo, dove cioè una parte del dipinto sembra criticare l'altro ed un dipinto il dipinto successivo; dove la catena degli avvenimenti visivi strappa lembi dei fatti illustrati, mostrandone ambiguità e ricchezza insieme con la luce del falso.

L'operazione presenta parecchi rischi; forse oggi non è possibile salvare la famosa capra insieme con i cavoli, forse talvolta la pellicola linguistica si scolla e sembra muovere verso la splendida decorazione; forse talvolta i fatti illustrativi si dispongono secondo un primo piano non dominabile nè come figura nè come fruizione; ma non è a nostro avviso un tentativo insensato.

E poichè questo non è un discorso storico o filologico, ma solo un invito alla discussione, esso si ferma qui, dove dovrebbe cominciare il vero discorso del critico.

Vittorio Gregotti

DAL 22 OTTOBRE 1966 ALLA

LIBRERIA INTERNAZIONALE EINAUDI

VIA MANZONI 40 - MILANO

Giangiacomo Spadari

GRUPPO D'ARTE - VIA GEMITO, 72ª - C. A. P. 80128 NAPOLI

GIANGIACOMO SPADARI

NOVEMBRE 1967

DIREZIONE ARTISTICA: ENRICO CRISPOLTI - CIRO RUJU

LA RUBRICA POSTILLE E' CURATA DA VITALIANO CORBI

DIRETTORE DELLA GALLERIA: MYRIAM FORZANO
SANDRO DI MARCO - GIUSEPPE GROTTA - GIOVANNI PINO
ROBERTO VEDOVA

Giangiacomo Spadari appartiene a quel gruppo di giovani milanesi la cui ricerca è basata soprattutto su un'indagine possibilistica di maggiore espressività di una figurazione che sia contemporaneamente idonea alla resa delle cose che si hanno da dire e in senso ideologico (accettazione, provocazione, protesta alla civiltà contemporanea) e in senso linguistico-formale (come rinnovamento all'interno della immagine stessa) e valida per intessere un racconto i cui valori discorsivi siano idonei per una comprensione immediata ed efficace.

E per questa strada Spadari intesse le sue vicende ponendo soprattutto l'accento sul fattore ideologico, che viene ad evidenziarsi proprio per la distribuzione di certe determinate immagini nel contesto dell'opera la cui messa in evidenza è motivo principale anzi chiave di interpretazione dei contenuti che si vogliono sottintendere e che sono diramati per tutto il tessuto dell'opera. Giacché e come facilmente si può notare (si guardi il dipinto " Per un potere... 1967 " dove alla iconografia esplicita di alcuni personaggi fa riscontro di primo acchitto una indistinta composizione di immagini figurali, oggetti e cose) che alla chiave di decifrazione di questo settore del quadro, al di là della pura visione, in quanto al limite del fatto puramente visivo la lettura e sempre attuabile, è data dalla focalizzazione — come fatto di contenuto — che queste immagini vengono ad assumere. L'appropriazione dei mezzi a cui si riconduce l'artista, è quella caratteristica ai manifesti pubblicitari, i cui effetti nella trasposizione sulla tela, vengono ad essere accentuati là proprio dove l'autore evidenzia quasi — come negativa di una foto — la sintesi della

immagine. Così la decifrazione, da un punto di vista meramente formale, viene ad offrirsi suggestiva e stimolante, con una più attiva partecipazione da parte del fruitore con l'opera, in quanto l'occhio deve percorrere, alla ricerca di una definitiva struttura, l'intera composizione del quadro: infatti non si può lasciare in ombra un particolare perché formalmente sarà proprio quella parte dell'opera a dare il completamento dell'immagine ricercata. Infatti l'artista, partendo da una idea ben precisa da tradurre in immagine visiva, struttura la figura principale (uomo politico storico o contemporaneo o ancora immagini oggettive di determinati situazioni attualistiche) integrandole tanto da occuparne la stessa superfice segnica con rappresentazioni visive la cui esistenza è motivata dal rapporto di significazione che esse hanno con l'immagine principale. Così, a un attento esame, quella parte del quadro che appariva indistinta da un punto di vista visivo in quanto non solo si poneva come ostacolo per la lettura della figura principale in senso segnico ma anche perché non trovava nessuna corrispondenza di significato immediato, si viene ad offrire nella sua chiarezza di relazione. Allora ecco che il segno - colore - immagine nelle opere di Spadari si offre quale mezzo per un linguaggio visivo, il cui intrecciarsi in senso dispositivo ne fa aumentare il potere discorsivo e contemporaneamente ci pone in una situazione diversa di come intendere la realtà: infatti bisogna tener presente che la realtà non è unilaterale ma ci si offre nella sua molteplicità di aspetti; infatti non ci sarà data mai una certa determinata individuazione sia sul piano ideologico-politico, sia sul piano più immediato concretista, da un punto di vista merceologico-tecnologico, a cui per forza maggiore non si vengano ad aggiungere delle altre che con essa abbiano o no relazione.

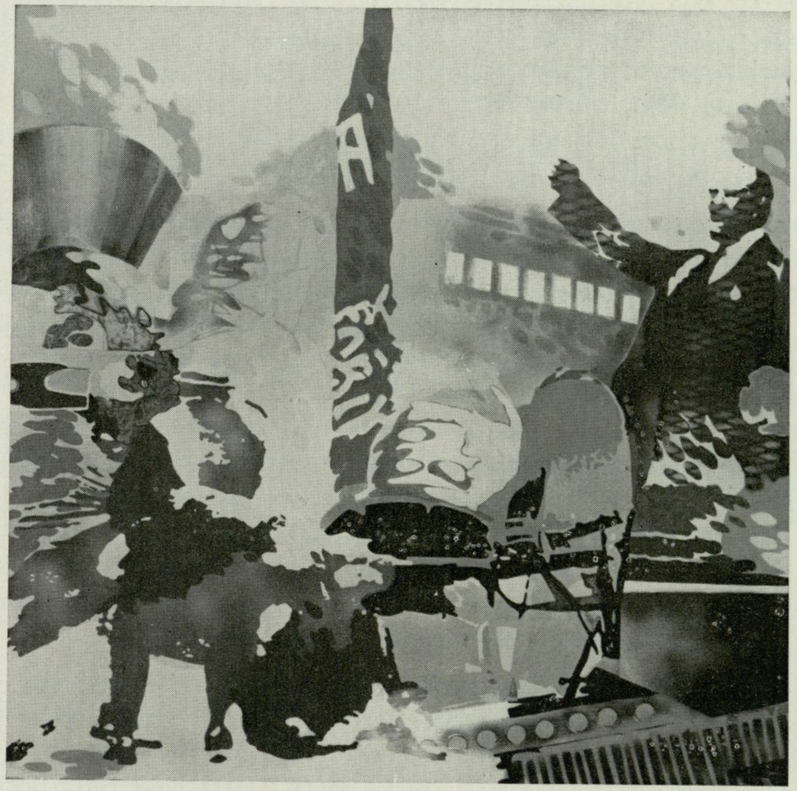
E per ciò sarà facile in una lenta ma progressiva lettura, decifrare i messaggi o più propriamente le motivazioni che sono alla base dei quadri di Spadari il quale usufruendo per una esplicita resa di una iconografia oggettivo-realistica (nel senso di porsi e di porci in un nuovo rapporto con la nostra realtà si guardi la serie delle opere " Dagli heppening... alle Ande 1967 " o quella " Sulla condizione 1967 ") provoca, per una voluta indicazione, un'integrazione dei valori artistici, nel senso dell'immagine raffigurata, attraverso un proprio metro sintattico-estetico, con l'idea contestuale.

Il motivo di una simile resa è dato allo Spadari dalla realtà di immagini propagandistiche (sia murali che da rotocalchi) che l'individuo conscio o incoscio, subisce. E da questo panorama l'artista preleva, ma mai per una pedissequa ripetizione, giacchè il tutto viene a

mantenerne la sola caratteristica formale (ma a volte anche questa subisce delle trasformazioni) lo spunto di una iconografia su cui poter incanalare un discorso per immagini significanti.

Ed ecco quindi il prospettarsi di un'ambivalenza determinata dalla impostazione, anzi organizzazione, di immagini che contemporaneamente si presentano in un loro indiscutibile valore (nel senso di immagini ogettive in se) e veicolatrici di un messaggio che in una simile prassi porta a non scindere i valori razionali o irrazonali, intenzionali o causali di cui è portatore. E proprio per questa ambivalenza la strutturazione delle composizioni di Spadari si presenta per una rigorosa impaginazione formale in un linguaggio esplicito dove il discorso, ora per il riferimento chiaro di una certa immagine, ora per il riferimento simbolico, ora ancora per la rappresentazione dell'immagine oggettiva in sé, trova la sua loquacità.

Ottobre, 1967 *Ciro Ruju*



E' chiaro che, ciò che SPADARI vuole, è parlare e farsi capire, senza ridurre a schema una realtà che è molto complicata, ma senza rinunciare a fare anche un discorso di contenuti. Perciò, credo, si tratta di impostare una discussione non sulla, ma con la pittura, anche se il « vedere » (l'immagine visiva ed il suo linguaggio) pretende di essese nel suo caso non solo mezzo di comunicazione ma materia di comunicazione, essa stessa; anzi la novità e l'interesse consistono precisamente in questo: nel tentativo di una corrispondenza reale e non solo naturale tra materiale impiegato e strutture linguistiche con cui è organizzato. Proletariato, cultura, rivoluzione, anarchica e libertà, sono sì il materiale portante di un grande settore della cultura figurativa contemporanea, ma esse sono ormai cariche di una propria storia, hanno accumulato una propria tradizione, che è qualcosa appunto che bisogna tradire per procedere.

Perciò questa pittura di Spadari sembra muovere dal risignificare attraverso alla contestazione linguistica, alla critica della figura, un materiale consunto dalla retorica dell'immagine stessa, dalla sua pesante ipoteca di contenuto. Un materiale di immagini scelto deliberatamente come il più interessante, nonostante i suoi rigonfiamenti (anzi come l'unico possibile storicamente), che stabilisce un ponte verso una precisa zona dell'ideologia e della politica, ma che intende esaminare il patrimonio visivo di quella zona come qualcosa non solo da criticare e contestare, ma da liberare e far procedere. Sembra implicito cioè in questa pittura, un processo di ricostruzione, paziente, iniziale, fondato sul vischioso esistente, ma diretto magari in un modo che può sembrare ingenuamente ottimistico, verso l'individuazione di alcuni punti di coagulazione intorno ai quali ricondensare l'immagine stravolta dall'insieme delle proprie storie sbagliate.

Questo materiale implica subito due dimensioni specialmente impegnative per un pittore contemporaneo; il racconto e l'immagine figurativa riconoscibile. Qui mi pare, Spadari cerca di affrontare direttamente la difficoltà centrale di una pittura, che non voglia come programma rinunciare ai suoi aspetti di contenuto narrativo, in qualche modo sempre parenetici e quindi sempre estranei al problema linguistico, che è il contenuto centrale della pittura come disciplina. Tanto più in questo caso, dove questo contenuto è aggravato da dieci anni di risposta neorealistica ed insieme dalle difficoltà oggi di una dinamica rivoluzionaria anche sul piano politico.

Prendiamo allora, egli sembra dire, l'insieme delle nostre discussioni, i dubbi, le ambiguità, l'insieme di questo aspro ed incerto dibattito verso la libertà e ci accorgeremo che esso è composto di fili molto più sottili e complessi, che implicano contemporaneamente anche le difficoltà personali di costruire, le invidie, i vizi, l'orgoglio, l'amore e rivedremo questo rapporto tra il reale ed il naturale, discutendo con il linguaggio della visione che non è linguaggio scientifico né politico, che possiede proprie leggi di accumulazione e risignificazione.

Ne esce una specie di grande cartellone in cui la propaganda politica è così in primo piano da trapassare addirittura il luogo dello spettatore che, dentro, piano piano, comincia a riconoscere le parti del racconto che emerge spesso sfruttando le classiche ambiguità percettive, tutto portato sulla violenta attualità dei colori, ma anche delicati, pieno di pieghe, sottilmente autocontestativo, dove cioè una parte del dipinto sembra criticare l'altro ed un dipinto il dipinto successivo; dove la catena degli avvenimenti visivi strappa lembi dei fatti illustrati, mostrandone ambiguità e ricchezza insieme con la luce del falso.

L'operazione presenta parecchi rischi; forse oggi non è possibile salvare la famosa capra insieme con i cavoli, forse talvolta la pellicola linguistica si scolla e sembra muovere verso la splendida decorazione; forse talvolta i fatti illustrativi si dispongono secondo un primo piano non dominabile né come figura né come fruizione; ma non è a nostro avviso un tentativo insensato.

E poiché questo non è un discorso storico o filologico, ma solo un invito alla discussione, esso si ferma qui, dove dovrebbe cominciare il vero discorso del critico.

Vittorio Gregotti

GIANGIACOMO SPADARI è nato nella Rep. di S. Marino nel 1938. Ha studiato a Roma e nel 1961 si trasferisce a Milano dove vive e lavora.

— **MOSTRE PERSONALI** —

GALLERIA SPOTORNO, Milano, 1961, presentato da Mario De Micheli.

GALLERIA ERREPI, Bologna, 1965, presentato da Luciano Budigna.

GALLERIA GIANFERRARI, Milano, 1965 presentato da Emilio Tadini.

GALLERIA STEFANONI, Lecco, 1965, presentato da Eligio Cesana.

GALLERIA BIGONI, Ferrara, 1965, presentato do Giampiero Testa.

LIBRERIA SWICH, Varese, 1966, e **LIBRERIA EINAUDI, Milano,** 1966, presentato da Vittorio Gregotti.

— **MOSTRE COLLETTIVE** —

« LE NUOVE RICERCHE FIGURATIVE », Lucca 1964, curata da Franco Russoli.

« LA DOMANDA E L'OFFERTA », Galleria Pagani, Milano 1965, presentata da Mario Spinella.

« ARTS 1965 », Palazzo della Ragione, Mantova 1965.

« PROSPETTIVE UNO », Roma, Reggio Emilia, 1965.

« NUOVA SITUAZIONE MILANESE », Galleria Nuova Milano, Milano 1966, presentata da Giorgio Kaisserlian.

« ASPETTI DELLA GIOVANE PITTURA E SCULTURA A MILANO », Galleria « La Nuova Pesa », Roma 1966, presentata da Antonio Del Guercio.

« SEI NUOVI PITTORI A MILANO », Galleria La Robinia, Palermo 1965, presentata da Vittorio Fagone.

« IL RINNOVAMENTO DELLE NOZIONI VISIVE », Galleria il Girasole, Roma 1967, presentata da Enrico Crispolti.

Partecipa a varie mostre e premi nazionali ottenendo alcuni riconoscimenti a: XVI Premio Suzzara 1963; Premio S. Fedele 1963; L'arte contro la mafia, Palermo 1964; XVIII premio Michetti 1964; Ponzone Biellese 1964; Premio S. Fedele 1965; Premio piazzetta Sesto S. Giovanni 1967.

HANNO SCRITTO DI LUI : Leonardo Borgese, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Antonio Del Guercio, Mario De Micheli, Giorgio Di Genova, Gillo Dorfles, Giorgio Kaisserlian, Mario Lepore, Aurelio Natali, Franco Passoni, Franco Solmi, Emilio Tadini, Marco Valsecchi.

postille

a cura di Vitaliano Corbi

Nelle precedenti **postille** accennammo alle ottimistiche celebrazioni di convergenze e di incontri tra le correnti dell'arte visuale e pop; celebrazioni certo interessate, ma non del tutto immotivate, poiché traggono spesso pretesto da una tendenza manifestatasi nelle opere stesse degli artisti, specie là dove, alla periferia, si son venute delineando più forti propensioni formalistiche. Ma, indipendentemente da questo fenomeno cui rimangono sostanzialmente estranei i maggiori artisti pop, e restringendo l'attenzione alla critica italiana, va detto che furono in pochi a non comprendere prontamente, fin dal primo divulgarsi delle due correnti, che il modo più conveniente di prendere atto della loro presenza non era quello che le registrava in una radicale ed inconciliabile antitesi, bensì quello che ne proponeva la collocazione in uno sfuggente « contesto dialettico», insinuando così la possibilità e la legittimità di una loro prossima conciliazione. D'altra parte l'avere eletto l'op e la pop al ruolo di momenti dialettici dell'intera situazione artistica, mentre offriva la giustificazione in sede teorica di ogni utile trattativa tra le parti, consentiva anche all'alto ed al basso clero delle due chiese dialoganti di lanciare congiuntamente anatemi e di comminare scomuniche contro quelle forze che turbassero la comoda e semplificata dialetticità del « contesto ». In breve volgere di tempo è poi diventato sufficientemente chiaro come gli elementi più fastidiosi di perturbazione provenissero prevalentemente dalle file della « figurazione », contro la quale quella tendenza alla convergenza è andata sempre più acquistando, sul piano critico, il carattere di un fronte comune, abbastanza compatto e solidale nell'accusare la « figurazione», di volta in volta, di propaganda politica, di ideologismo astratto, di moralismo e di antistoricismo, di equivoche transazioni col surrealismo e di cento altri peccati, diversi ma tutti egualmente mortali. Ultimamente si è molto insistito sulla proterva ostinazione dei « figurativi » nel non voler aggiornarsi in fatto di conquiste spaziali e sulla loro inclinazione a praticare, più o meno scopertamente, l'« illusionismo prospettico ».

Se ne valesse la pena, si potrebbe compilare una folta antologia di testi critici nei quali questi capi d'accusa ricorrono monotonamente; quel che induce a riflettere in questi testi, non è già il peso delle argomentazioni, quando ci sono, ma la conferma, evidente ad ogni passo, dell'attitudine di una parte della nostra critica ad esercitare le sue funzioni in maniera dogmatica e insieme furbesca, sostituendo alle ragioni degli altri alcuni logori luoghi comuni ed erigendo le proprie opinioni a principi certi e, quel ch'è peggio, di valore normativo. Su quest'ultimo punto credo che finora non sia stato detto abbastanza. Infatti, nonostante il gran parlare che si fa, a proposito ed a sproposito, della libertà degli artisti e le facili ironie contro le estetiche precettistiche del passato, mai come oggi si è assistito ad un esercizio della critica così settario, nello stabilire a priori, indipendentemente dalla conoscenza delle opere in quali gruppi e congreghe della cultura e del mercato si annidino, per decreto prestabilito, i **valori** dell'arte e da quali invece siano pregiudizialmente esclusi.

Per limitarci al tema dello spazio, ritornato oggi d'attualità, e toccare, appunto, una di quelle opinioni promosse al grado di princìpi, osserveremo che certi critici, i quali predicano una totale identificazione di spazio artistico e spazio esistenziale e la conseguente (per essi) inattualità di ogni procedimento di rappresentazione spaziale, sono in debito di una seria dimostrazione della validità della loro tesi. Quando, poi, per negare la legittimità del ricorso ad uno spazio prospettico, e giustificare il disinteresse per tutto un settore, vivo ed in fase di intensa evoluzione, dell'arte contemporanea, ci si serve di argomentazioni prese in prestito dalle teorie matematiche e fisiche dello spazio, si aggiunge alle tante cose ripetute ma non ancora dimostrate l'identificazione di spazio esistenziale e di spazio delle scienze. E' accaduto così che in un recente convegno di civici si sia assistito ad un fitto intrecciarsi di frettolose quanto perentorie affermazioni circa la natura dello spazio della fisica e della matematica, trasferite pari pari allo spazio percettivo e fatte valere quindi come caratteristiche inderogabili dello spazio artistico. Al riguardo nulla di meglio che riassumere alcune acute considerazioni svolte da B. Russell in **Analisi della materia** (considerazioni che chi scrive ripropose con cautela, ma che lungi dal provocare, come era lecito sperare, qualche convincente confutazione delle tesi russelliane o un aperto riconoscimento, ove la coerenza l'avesse permesso, delle difficoltà derivanti da troppo affrettate sovrapposizioni dei diversi concetti di spazio, riuscirono solo a suscitare qualche risentita reazione personale).

Osserva, dunque, B. Russell che le ipotesi scientifiche sul mondo fisico non illustrano direttamente la nostra esperienza percettiva. La percezione della luce, ad esempio, non risulta modificata se si adotta l'ipotesi ondulatoria o quella corpuscolare. Anzi, se ricordiamo bene, Russell aggiunge che in generale le teorie fisiche della luce fanno di questa qualcosa di completamente differente da ciò che vediamo. La medesima cosa, e forse con più ricchezza di argomentazioni, si può ripetere delle varie ipotesi fisico-matematiche dello spazio. Tra lo spazio della fisica e quello dell'esperienza vissuta o della percezione esistono certamente dei rapporti, poiché le teorie fisiche dello spazio costituiscono una interpretazione, una sistemazione di un insieme, più o meno ampio, di dati percettivi, dai quali in ultima istanza quelle teorie risultano verificate o falsificate. Ma tale verifica non consiste in un raffronto immediato tra la teoria ed i dati percettivi, bensì nella corrispondenza che è possibile stabilire tra questi ultimi ed alcuni enunciati deducibili dalla teoria. Tanto è vero che per interpretare un medesimo insieme di percezioni ci si potrebbe servire (e talvolta di fatto ci si serve) di ipotesi scientifiche diverse.

Purtroppo, quando la critica di arte fa uso di espressioni come tempo-spazio, spazio topologico e simili, non tiene di solito sufficientemente conto di due errori ai quali è facile cadere. Il primo, al quale si è già accennato, è quello appunto di una identificazione **tout court** di oggetto fisico ed oggetto percettivo, là dove bisogna invece ammettere che tra i due non esiste identità ma solo possibilità di parziali corrispondenze, se non si vogliono rinnovare i più grossolani ed antichi paradossi del senso comune. Tra gli esempi di corrispondenza soltanto parziale tra la realtà fisica e quella percettiva, Russell prende in esame quello offerto dalla teoria della relatività. Si può ragionevolmente sostenere che « nel mondo delle percezioni la distinzione tra spazio e tempo esiste realmente, e lo spazio possiede alcune proprietà che la relatività nega allo spazio fisico »: Infatti, nel mondo della percezione comune la misura dello spazio può prescindere da quella del tempo. Che Einstein si sia, poi, servito della geometria a quattro dimensioni del Riemann per la formulazione della teoria della relatività generale, non ci obbliga in alcun modo a supporre che lo spazio della percezione debba essere costituito o debba essere descritto secondo i principi delle geometrie non-euclidee. Il secondo errore, di carattere più generale, è di compiere senza la necessaria cautela un trasferimento di termini da un contesto linguistico ad un altro introducendo usi impropri o confusamente metaforici.

Concludendo, in questa sede, su un argomento che avrebbe bisogno di ben altra ampiezza di trattazione, si può dire che i risultati di alcune analisi scientifiche concordano con le acquisizioni critiche più avvertite sull'arte moderna nel riconoscere la impossibilità di privilegiare in assoluto una particolare teoria dello spazio o un particolare metodo di costruzione. Il che può valere come prima, parziale confutazione delle premesse concettuali di certe troppo sbrigative liquidazioni dello « spazio prospettico » condotte quasi sempre all'insegna di una «scienza» più spesso nominata che non effettivamente conosciuta.

ARREDAMENTO

L. APUZZO

SALOTTI - STUDI - MOBILI COMPONIBILI
GUARDAROBA

NAPOLI

Via Pietro Castellino, 6 - Tel. 243657

ricerche metologiche

RIVISTA TRIMESTRALE DI METOLOGIA
DELLA CULTURA

Redazione in Napoli
Via Colonnello Lahalle n. 22

UNA COPIA L. 600
ABB. ANNUO L. 2000

"il materiale per i capolavori,,

CARTOLERIA degli ARTISTI

NAPOLI

VIA PESSINA, 14 - TEL. 347906

ESCLUSIVISTA
DELLE
MIGLIORI
MARCHE
ESTERE

OTTA
GONO

GRUPPO D'ARTE

GALLERIA DEL GRUPPO: NAPOLI - VIA GEMITO, 72ª

IN PERMANENZA:

SANDRO DI MARCO
GIANNETTO FIESCHI
MYRIAM FORZANO
GIUSEPPE GROTTA
GIOVANNI PINO
ROBERTO VEDOVA

serie 1968

GALLERIA BERGAMINI

20121 milano - corso venezia 16 - tel. 702.346

dal 10 maggio al 4 giugno 1968

G. SPADARI

Gianfranco

La Galleria Bergamini invita la S. V. a visitare la mostra di

GIANGIACOMO SPADARI

dal 10 maggio al 4 giugno 1968

INAUGURAZIONE: venerdì 10 maggio 1968 alle ore 18

Veramente io vivo in tempi oscuri!
.\. Quale epoca! In essa
Un discorso sugli alberi è quasi un delitto poichè nasconde il silenzio su tante malvagità!

Bertolt Brecht

Bisogna far sì che la letteratura e l'arte entrino a far parte integrante dell'intero meccanismo della rivoluzione, operino come un'arma potente per unire e educare il popolo, per colpire e annientare il nemico, e aiutare il popolo a combattere come un sol uomo contro il nemico.

Mao Tse-Tung

« Pekino: la grande roccia » cm. 120 x 135

Nell'attuale situazione di sovvertimento generale della pittura, Giangiacomo Spadari ha un ruolo del tutto rimarchevole insieme al piccolo gruppo milanese formato da Baratella e De Filippi, e nello spirito della « sala rossa » che quest'anno si prepara per il *Salon de la jeune peinture*. Per chi è abituato alla cruda evidenza del linguaggio narrativo di certi pittori « attualisti » come Rancillac, alla impietosa icasticità di un Arroyo, il procedimento scelto da Spadari, questa specie di impressionismo con il quale egli corrode l'immagine, ne attacca la struttura, cancella gli effetti di contrasto, può sembrare un addolcimento estetico della dura apparenza del mondo che è innanzitutto impostura e oppressione. Io credo al contrario che la forza di questo pittore risieda non solo nella sincerità delle sue scelte, ma anche nel suo sforzo lucido e meritorio di assorbire il carattere transitorio dell'avvenimento trasformandolo in un « complesso iconografico » di immediata efficacia, ma anche di durevole combinazione ideologica e plastica. Spadari attinge direttamente nella realtà, nell'attualità, nel documento, non per un rapporto oggettivo e distaccato per una di quelle constatazioni che portano troppo spesso insite un'ambiguità di scelte e di fini ma per mettere insieme gli elementi di un nuovo linguaggio critico le cui sottili connessioni, i punti di impatto, le allusioni deformatrici costituiscono un codice di azione, una base di lotta. Spadari possiede, perfino nella sua pittura, la temibile dolcezza e la cortesia dei veri violenti, cioè di tutti coloro che non basano le loro decisioni sull'eccitazione del momento, su un parossismo viscerale ma sul costante adattamento dell'atto all'effetto prefissosi, anche quando la collera lo perva-

« Washington: una rabbia » cm. 120 x 120

« Mosca 1917: una rabbia diversa » cm. 120 x 120

« Miami Beach: manifesto »

cm. 100 x 100

« Avana: la seconda linea »

cm. 120 x 120

NOTE BIOGRAFICHE

Spadari Giangiacomo è nato nella Rep. di S. Marino nel 1938. Vive a Milano.

MOSTRE PERSONALI

Galleria Spotorno, Milano 1961.
Galleria Gianferrari, Milano 1965.
Libreria Einaudi, Milano 1966.
Galleria l'Ottagono, Napoli 1967.

ESPOSIZIONI COLLETTIVE

« Le nuove ricerche figurative », Lucca 1964.

« La domanda e l'offerta » galleria Pagani, Milano 1965.

« Prospettive uno » Roma, Reggio Emilia, Parma, 1965.

« Nuova situazione milanese » galleria Nuova Milano, Milano 1966.

« Aspetti della giovane pittura e scultura a Milano » galleria La Nuova Pesa, Roma 1966.

« Il rinnovamento delle nozioni visive » galleria Il Girasole, Roma 1967.

« Studio Marconi » Milano 1967.

« Sei nuovi pittori a Milano » galleria « La Robinia » Palermo 1967

« Baratella, De Filippi, Spadari » galleria Pagani, Milano 1967; galerie Jacqueline Ranson, Parigi 1968.

« Nuovi materiali e linguaggio » galleria Vismara, Milano 1968.

« Salon de la jeune peinture » Parigi 1968.

« Alternative attuali » L'Aquila 1968.

ELENCO DELLE OPERE (E DEI LUOGHI D'AZIONE)

1. ESCAMBRAY: « MONUMENTO » cm. 180 x 250
2. HANOI: « IL FALSO SCOPO » cm. 130 x 140
3. NEW YORK: « MALCOM X » cm. 80 x 100
4. ROMA « VALLE GIULIA » cm. 100 x 100
5. MIAMI BEACH: « MANIFESTO PER IL RADUNO DELLE GUARDIE ROSSE cm. 100 x 100
6. BIEN HOA: « SEQUENZA » cm. 100 x 140
7. PIANA DEGLI ALBANESI: « I GARANTI DEL SOCIALISMO » cm. 100 x 100
8. NEWARK: « IL POETA LE ROI JONES » cm. 100 x 100
9. PEKINO: « LA GRANDE ROCCIA » cm. 120 x 135
10. AVANA: « LA SECONDA LINEA » cm. 120 x 120
11. SAIGON: « LA PRIMA LINEA » cm. 120 x 135
12. WASHINGTON: « UNA RABBIA » cm. 120 x 120
13. MOSCA 1917: « UNA RABBIA DIVERSA » cm. 120 x 120
14. MILANO: « POTERE POLIZIESCO » cm. 120 x 120
15. NUOVA DELHI: « LA MISERIA PACIFICA » cm. 100 x 100
16. PEKINO: « LA VOCE PURA » (4 quadri) cm. 57 x 65
17. NEWARK 1967: « LA PROVA GENERALE » cm. 130 x 180

ORARIO: Feriali dalle ore 10 alle 12,30 e dalle 16 alle 20

ORARIO: Feriali dalle ore 10 alle 12,30 e dalle 16 alle 20

GALLERIA BERGAMINI - MILANO - Corso Venezia 16 (angolo S. Damiano) - Telefono 702.346

grafic olimpia - milano (Italy)

L'Adige
11-1-1974

L'artista espone in questi giorni alla galleria «Poll» di Berlino

I fotomontaggi di Giacomo Spadari

Abbiamo visto abbastanza recentemente Spadari a Bolzano alla «3 Bi» nel 1971, poi a Rovereto nel 1972 alla «Pancheri», quindi di nuovo a Bolzano, alla «Leonardo» nel 1973. Questa mostra di Berlino alla «Galerie Poll» è dedicata alla recente storia tedesca. Spadari è un pittore della realtà, ma per lui la realtà significa contemporaneità, cronaca, storia. Reale nell'argomento, realistico nei mezzi di attuazione. Questa mostra di Berlino ha un unico argomento: la rivolta degli spartachisti a Berlino, negli anni cruciali del 1918, 1919, quando la Germania fece quella scelta storica che la portò dritto filo nelle braccia di Adolfo Hitler. Tornano quindi i personaggi emblematici del tempo: Rosa Luxembourg, Karl Liebknecht, Clara Zetckin, e le caricature di Grosz.

Spadari ricava dalla Mec Art un mezzo combinato di pittura - fotografia. Con un «collage» mette insieme le caricature di Grosz con fotografie del tempo che illustrano i movimenti degli spartachisti; le truppe operaie, rivoluzionarie; i funerali della Louxenbourg; i discorsi dei leaders politici, contro le quinte romanticheggianti del Tier Garten e della Unter der Linden con la Porta di Branderburgo.

Sullo sfondo campeggiano i profili dei tedesconi di Grosz: grossi capitalisti, gran mangiatori, fumatori di costosi avana, bevitori di birra; spesso con le cicatrici della Mensur sulla guancia, a ricordo del cruento sport universitario; con il cranio rasato e il monocolo profondamente incastrato nell'orbita. L'accostamento fra i rivoluzionari del proletariato e gli Junkers prussiani, nelle maxi - composizioni di Spadari risulta icastico e ficcante. Nel profilo ironico e bonaccione dei personaggi di Grosz, falsamente disponibili al sorriso, come ai piaceri della vita, rivedi già il presentimento di Goering e del Putsch hitleriano.

Spadari ritaglia secondo la sua personale tensione e così combina un fotomontaggio di grande effetto reale ed immediato. La foto viene proiettata sulla tela e Spadari segue con i colori il gioco delle ombre e degli effetti di luce, facendo rimbalzare l'immagine con una straordinaria violenza. Spadari non rifiuta anzi cerca, le accuse di propaganda e di cartellonismo, però ci sfida a mostrargli affiche pubblicitari politici che abbiano la forza dei suoi fotomontaggi dipinti.

Se scorriamo, infatti, le raccolte di manifesti rivoluzionari, pubblicate recentemente da Nizza e da Mario De Micheli, ci accorgiamo che Spadari ha ancora molto da dire e che il suo «realismo» nella stanchezza del comune «neo - realismo» di moda, risulta aderente alla riscoperta ed alla identificazione di una «realtà» che si prospetta con una forza diversa: la cronaca di quegli anni tragici e sanguinosi in una Germania devastata, ma non fatta cosciente, diventa stranamente imperativa, ribollente, agghiacciante soprattutto per chi conosca oggi le due Berlino ed il significato emblematico che hanno assunto nell'Europa di oggi.

Ma ci offre anche motivo di speranza il fatto che nella Germania di Willy Brandt molte cose sono cambiate per cui il realismo di Spadari speriamo rappresenti più una memorizzazione storica che un ammonimento attualizzante.

L. S.

Il Giornale

15-4-1975

Giangiacomo Spadari -

Questo giovane, sanmarinese di nascita, lavora di riporto fotografico con inserzioni di immagini dentro altre immagini riprese da stampe popolari del Risorgimento, il cui mito è incentrato su Garibaldi. Un esempio: l'«Incontro a Teano» tra Garibaldi e Vittorio Emanuele II, ambedue a cavallo, con la comparsa di due personaggi della nostra storia recente, Togliatti e De Gasperi. Un'operazione cosiddetta impegnata, al punto che l'intento ideologico prevale sulla soluzione figurativa: i due momenti dell'immagine, malgrado l'abilità manuale dello Spadari, non nuovo a queste riprese popolaresche, non riescono a fondersi del tutto in unità stilistica. Resta un senso forzato, quasi di fumetto ideologico che non riesce a farsi dimenticare totalmente. Espone alla Borgogna (via Borgogna 7).

(112) ft. 2547961